Fuerzas oscuras y narrativas porosas en la obra de Mariana Enriquez[1]

David Loría Araujo

Universidad Iberoamericana, Ciudad de México
dloriaa@hotmail.com

> Comparada con la realidad de lo visto y oído, incluso las mayores fuerzas de la vida íntima […] llevan una incierta y oscura existencia, hasta que se transforman, desindividualizadas, […] en una forma adecuada para la aparición pública.
>
> Hannah Arendt, *La condición humana.*
>
> *Yo creo en la Oscuridad pero creer no significa obedecer. Cómo no voy a creer si le pasa a mi cuerpo. Pasa en mi cuerpo. Lo que la Oscuridad les dice no puede ser interpretado en este plano. La oscuridad es demente, es un dios salvaje, es un dios loco.*
>
> Mariana Enriquez, *Nuestra parte de noche.*

Además de pertenecer a la que Elsa Drucaroff (2011) llamó "Nueva Narrativa Argentina", Mariana Enriquez (Buenos Aires, 1973) ha sido incluida en un canon emergente de narradoras latinoamericanas, nacidas entre los setenta y los ochenta, creadoras de propuestas estéticas cada vez más centradas –aunque no exclusivamente– en lo corporal, lo afectivo y lo comunitario. Gran parte de este *corpus* literario*,* principalmente cuentístico y novelístico (aunque, en su mayoría, híbrido) colinda con modalidades de la violencia, la abyección y lo fantástico. Entre las autoras también figuran Claudia Hernández (1975) en El Salvador, Fernanda Trías (1976) en Uruguay, Claudia Salazar Jiménez (1976) en Perú, Rita Indiana (1977) en República Dominicana, Liliana Colanzi (1981) en Bolivia, Fernanda Melchor (1982) en México, o Mónica Ojeda (1988) en Ecuador, así como muchas otras.

---

[1] Una versión preliminar de este artículo fue presentada como ponencia en el IV Coloquio Internacional de Literatura Fantástica Hispanoamericana: *Desbordar la realidad*, organizado por el Seminario de Literatura Fantástica Hispanoamericana, celebrado el 22 y 23 de agosto de 2019 en la UNAM.

En el último número de la revista *Letral,* dedicado a estas novísimas narradoras, las editoras refieren a "un nuevo momento en la escritura de las mujeres en Latinoamérica desde la óptica de lo que ha sido históricamente la construcción del campo literario en el continente" (Amaro, Bustamante y Punte, 2019, p. 2). Igualmente, indican que la corporalidad –y especialmente, el cuerpo en tránsito– ocupa un lugar céntrico en este giro escritural (2019, p. 4). Mi interés por el estudio de este panorama coincide con el de Cecilia Sánchez Idiart (2014), quien supone que estas producciones "redistribuyen el campo de lo sensible por medio de la exploración de potencialidades inéditas de lo viviente" (p. 2). A mi parecer, estas autoras inauguran coordenadas diferentes, puesto que nos permiten imaginar otras posibilidades de vida, otras materialidades corporales, otro flujo de los afectos, otros relatos de identidades y nuevas formas de alteridad radical que colindan con la animalidad, la enfermedad, la monstruosidad. Para leer estas ficciones, Betina Keizman (2017) postula el concepto de "vidas potenciales"; es decir, las maneras por las que el arte especula sobre lo viviente y "«ensaya» subjetividades [que extienden] los límites de lo humano, en muchos casos, estableciendo nuevas dinámicas con lo vivo, con el entorno y lo que existe en común" (pp. 104-105).

Considérense las siguientes páginas notas de un trabajo en curso que tiene por objetivo dar cuenta de cómo se actualiza dicha potencia temática en la producción de Mariana Enriquez. En conjunto con una suerte de «entonación» que "conecta el lenguaje con las vísceras" (Drucaroff, 2007, s/p), la narrativa de la porteña está protagonizada por el cuerpo. Algunas investigadoras incluso han destacado el papel prioritario que juega la piel –la dermis, la carne– en sus narraciones (Bianchi, 2018; Cannavacciuolo, 2019). A lo largo de sus publicaciones gravitan corporalidades vivientes y no vivientes, tanto humanas como no humanas, que se afectan entre sí para explorar, según anota María Angélica Semilla (2018), "territorios oscuros de la subjetividad y del mundo" (p. 263). En palabras de Fernanda Bustamante (2019), "los relatos de Mariana Enriquez apuntan a denunciar las violencias *de* los cuerpos y *sobre* los cuerpos" (p. 33, énfasis en el original). La también autora de *Nuestra parte de noche*, que le valió el Premio Herralde de Novela 2019, construye narrativas de "envoltorio *weird*" (Amaro, 2019, p. 800) en las que combina con pericia elementos del gótico y de la cultura de masas para articular una crítica dirigida hacia la distribución desigual de la vulnerabilidad y la falsa creencia de control sobre nuestra subjetividad.

Son muchas las fuerzas afectivas que mueven los hilos de Enriquez. Están presentes, generalmente, el miedo, el dolor, la obsesión, el deseo, la agresión. Sin embargo, estas potencias no ocurren en los personajes de forma aislada, sino a través de la alteridad y del contacto con otros cuerpos. Para Sara Ahmed (2015), referente insoslayable del llamado, «giro afectivo», los afectos "no residen en los sujetos ni en los objetos, sino que son producidos como efectos de la circulación" (p. 31). Mariana Enriquez emprende pesquisas literarias alrededor de este flujo, que dan cuenta de cómo el registro afectivo es parte de un *continuum* intersubjetivo controlado por fuerzas antes desconocidas para los y las protagonistas. De *Los peligros de fumar en la cama* (2009) puedo mencionar, por ejemplo, el caso de "Cuando hablábamos con los muertos", en el que un grupo de adolescentes se comunica con los espíritus de una familia desaparecida por el régimen dictatorial; y el de "El desentierro de la angelita", donde la narradora debe acostumbrarse a la extraña y pútrida compañía del cadáver infantil de su tía abuela. De *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), destaco el vínculo creado entre una mujer y una calavera en "Nada de carne sobre nosotras", y el cariño hacia una identidad que deviene exclusivamente virtual al ser mediada por la web en "Verde rojo anaranjado".

El tratamiento de estas situaciones narrativas contempla la simultaneidad de conexiones que inciden sobre las emociones y la materialidad de lo pretendidamente humano. En la obra de esta autora queda de manifiesto que estamos intervenidos e intervenidas por otras voluntades, por otras potencias. En este artículo, me ciño a dos ejes de la subjetividad interconectada: por un lado, a la presencia de fuerzas oscuras que provocan pulsiones autolesivas y/o suicidas en los y las protagonistas. Se trata de ángeles de la muerte o emisarios de tortura que están diseminados y camuflados por sus páginas. Por otro lado, a la aparición de vasos comunicantes entre las diégesis, en el corpus cada vez más amplio de la autora, permite que la configuración de algunos personajes se repita. Para el propósito de este sucinto estudio, privilegiaré el análisis de tres cuentos y una novela.

La doble y única Marcela[2]

> Se llamaba Marcela. Podría haberse llamado Mónica, Laura, María José, Patricia, cualquiera de esos nombres intercambiables, que suelen tener las chicas en las que nadie se fija.
>
> Mariana Enriquez, "Fin de curso".

Comenzaré por el examen de los relatos "Ni cumpleaños ni bautismos", perteneciente a *Los peligros de fumar en la cama,* y "Fin de curso", incluido en *Las cosas que perdimos en el fuego.* Ambos están narrados por una voz femenina que atestigua cómo adolescentes se autolesionan "bajo el pedido de un supuesto ser que las visita y que solamente ellas pueden ver" (Cannavacciuolo, 2019, p. 44). En el primero, la narradora anónima rememora su amistad con un joven que se dedica a grabar videos. Nicolás, aficionado por la fotografía y el cine, ofrece en el periódico un servicio de "filmaciones raras" (Enriquez, 2017, p. 138). La clientela no tarda en contactarlo para registrar, a través de su lente, actos sexuales, fetiches o perversiones pedófilas. De todas las personas que lo contratan, sobresale un caso que dirige el arco narrativo del cuento: una mujer lo llama para registrar las alucinaciones de su hija Marcela: "La chica le había contado que veía cosas desde siempre, pero ella no le había creído" (p. 142).

Después de fracasar con toda clase de tratamientos psiquiátricos, el objetivo de la madre es demostrarle que todo es producto de su imaginación, que no está rodeada por presencias anómalas. Al terminar la grabación, "Nico" y la narradora se reúnen para evaluar el resultado. En la película observan pezones mutilados, muslos navajeados y antebrazos que "habían sido sometidos a una carnicería" (p. 146). Asimismo, la cinta registra una violación sexual: "la vimos juntos, la cabeza rapada golpeándose contra las paredes mientras se arrancaba el pulóver enorme hasta el momento en que, boca abajo, se metía los dedos por la vagina y el culo, gritando que basta, que no" (p. 145). Sin embargo, el filme no captura al agresor.

El segundo relato expone, a partir de la perspectiva de una compañera del colegio, la serie de autolesiones de otra Marcela. Un día, durante una clase de Historia, "Marcela se arrancó las uñas de la mano izquierda. Con los dientes. Como si fueran uñas postizas" (2016, p. 118). Ante la mirada incrédula de las demás estudiantes y la indiferencia del profesorado, la joven se agrede a sí misma –se corta la mejilla con una navaja, se arranca el cabello a puñados– y luego

[2] La referencia explícita es hacia el cuento "La doble y única mujer" del ecuatoriano Pablo Palacio.

no parece recordar por qué, ni demuestra sentir dolor. Sus padres intentan calmar a la escuela, asegurando “que ella se pondría bien, que tomaba medicación, hacía terapia, que estaba contenida” (p. 118). Empero, las técnicas clínicas también defraudan en este cuento:

> Empezó con unos temblores, que no eran temblores sino más bien sobresaltos. Sacudía las manos en el aire como si espantara algo invisible, como si intentara que algo no la golpeara. Después empezó a taparse los ojos mientras decía que no con la cabeza. Los profesores lo veían, pero trataban de ignorarlo. Nosotras también. Era fascinante. Ella se derrumbaba en público sin pudores y a *nosotras* nos daba vergüenza.
>
> Empezó a arrancarse el pelo poco después, el de la parte de delante de la cabeza. Se iban formando mechones enteros sobre su banco, montoncitos de pelo lacio y rubio. A la semana empezó a adivinarse el cuerpo cabelludo, rosado y brillante. (2016, p. 120, énfasis en el original)

Cabe acentuar la importancia que se otorga a la vergüenza en este fragmento. Para Ahmed, quien analiza la experiencia fenomenológica de este y otros afectos, la vergüenza procede mediante “un juego doble de ocultamiento y exposición” (2015, p. 165). En el relato de Enriquez, no es Marcela quien se ruboriza, sino sus maestros y sus compañeras, por fascinarse ante su metamorfosis, atracción abyecta, que se muestra en el detalle morboso con que es referido su cuerpo lacerado. La fuerza se pliega hacia el ojo que mira y la voz que narra.

Al principio, Marcela es descrita como ordinaria, “una de esas chicas que hablan poco, que no parecen demasiado inteligentes ni demasiado tontas y que tienen esas caras olvidables” (Enriquez, 2016, p. 117); sin embargo, la narradora encuentra belleza en esa violencia aparentemente autoinflingida y la perspectiva se trastoca. Después de las lesiones, señala que “Su cara era hermosa” y que poseía “Una sonrisa que podía enamorar a cualquiera” (p. 119). Entre los párrafos de “Fin de curso” se va urdiendo la obsesión de la joven que narra por acercarse a la víctima y comprender aquella potencia oscura. Incluso, en su fantasía, imagina que si la llevaran a un sanatorio sería “una hermosa clínica llena de mujeres con la mirada perdida” (p. 120). Si regresamos a “Ni cumpleaños ni bautismos”, podemos extender la propuesta de la permeabilidad entre las subjetividades con base en la admiración que incita la primera Marcela en la narradora y en Nicolás: “nos parecía alguien tan intenso; creo que la envidiábamos. Era tan distinta a los demás, a todos los que despreciábamos o de los que huíamos, esa gente sin misterio con sus aburridos problemas y su cobardía” (2017, pp. 144-145). De este modo, el parasitismo de las Marcelas convierte a sus hospederas en todo menos chicas promedio o en las que nadie se fija. Esta atención está marcada por la violencia sobre el cuerpo de las mujeres; por las formas en que la violencia se hace espectáculo público.

La segunda Marcela revela a la narradora que sus misteriosas crisis, incontrolables con medicación o terapia, están guiadas por un hombre "vestido de comunión" (2016, p. 121). Además, agrega a su descripción una imagen grotesca: "Tiene los brazos para atrás. Siempre ríe. Parece chino pero es enano. Tiene el pelo engominado" (p. 122). El giro de tuerca final se produce cuando la voz narrativa reconoce haberse contagiado de la misma condición y, mientras va sentada en el autobús, frota una llaga en su pierna: "A la vuelta, sentada en el colectivo, sentí cómo palpitaba la herida que me había hecho en el muslo con una trincheta, bajo las sábanas, la noche anterior. No dolía. Me masajeé la pierna con suavidad, pero con la suficiente fuerza para que la sangre, al brotar, dibujara un fino trazo húmedo sobre mis jeans celestes" (p. 123).

Frente al argumento de los dos cuentos, es evidente la manipulación afectiva que sufren estas mujeres. Son poseídas por entidades masculinizadas, inmunes a los medios médicos o terapéuticos, cuya coerción las lleva a hacerse daño. Igualmente, las subjetividades permeables se refuerzan a través de las elecciones caracterizadoras, principalmente las de la onomástica. No es casual que Enriquez conserve tanto el nombre de Marcela como algunos rasgos de su personalidad y vestimenta: la cabeza rosácea y rapada, el ancho pulóver, la herida de gillette en la mejilla de ambos personajes. Ello da pie a un mecanismo intratextual[3] y autoriza considerar uno más de los túneles que conectan sus obras publicadas: la idea de que son dos variaciones del mismo personaje. Conjuntamente, subrayo que la presencia de las jóvenes ejerce otra forma de intervención en los demás sujetos, que oscila entre la seducción avergonzante y el contagio o la diseminación del mal. En ambos relatos Marcela es dominada por otro ser, sí, pero también su existencia deja una huella indeleble, se adhiere, se «pega» en quienes tienen contacto con ella. En este tipo de narrativas, nos dice Keizman, "Los individuos exceden su individualidad porque movilizan una transición de identidades porosas" (2017, p. 112).

[3] En el ya multicitado *Palimpsestos. La literatura en segundo grado,* Gerard Genette llama 'autotextualidad' o 'intratextualidad' a los denominadores comunes entre los textos de una misma autora o autor. En otras palabras, se trata de la prolongación o recurrencia de ciertos temas o elementos narrativos (Genette, 1989, 255-256).

CAMUFLAJES PELIGROSOS

> Julieta y Mariela vivían a apenas diez cuadras de distancia y el suicidio de Espina las unió tanto que empezaron a parecerse físicamente, como las parejas que conviven durante décadas o los solitarios que adquieren la expresión de sus mascotas.
> Mariana Enriquez, "Carne".

El señor Spallner, protagonista del cuento "Las multitudes" de Ray Bradbury, sufre un percance automovilístico y repara en la inverosimilitud de un detalle: el poco tiempo que tarda en reunirse una muchedumbre en torno a la víctima de un siniestro, incluso en medio de la menos transitada carretera: "Esa multitud que llegaba siempre tan pronto, con una rapidez inexplicable, a formar un círculo, a fisgonear, a sondear, a clavar estúpidamente los ojos, a preguntar, a señalar, a perturbar, a estropear la intimidad de un hombre en agonía con una curiosidad desenfadada" (p. 98). Para el personaje, dicha velocidad encierra algo más siniestro, pues es testigo de otros accidentes en los que cree observar, entre la gente, a la misma mujer pelirroja, el mismo anciano de labios arrugados o el mismo niño pecoso alrededor de la zona. Aunque Spallner se enfrenta a la incredulidad de otras personas, encuentra rostros idénticos en fotos de periódicos que reportan desgracias, incendios y catástrofes provenientes de diferentes latitudes y temporalidades. "Como si fueran una especie de asociación", concluye el hombre, "Buitres, hienas o santos. No sé qué son, no lo sé de veras" (p. 102).

En el artículo "Ficciones imposibles de aplacar" (2019), que escribe para la *Revista de la Universidad de México*, Mariana Enriquez confiesa haberse valido de esta anécdota para articular *Éste es el mar* y reconoce dicho cuento como una suerte de contraseña hacia esta *nouvelle*. En conversación con la revista *Gatopardo,* la autora revela: "Tenía una obsesión por una idea, ¿qué pasaría si, a lo largo de la historia, siempre fueran las mismas mujeres las que han gritado en un concierto de los Beatles, de Elvis o de One Direction?" (Maciel s/p). La brevedad de esta narración gira en torno a un clan de seres espectrales o «no-cuerpos» que deciden sobre los afectos de las personas. Lo gótico, que siempre encuentra madriguera en la

obra de la autora, se introduce a través de un aspecto aparentemente nimio de la realidad cotidiana: el fanatismo musical.[4]

No obstante, no es la primera vez que la porteña tematiza este fenómeno. En el relato "Carne", también publicado en *Los peligros de fumar en la cama,* Enriquez trabaja con las fans y la potencia de sus acciones. Es la historia de Julieta y Mariela, adolescentes encandiladas con la estrella de rock bonaerense Santiago Espina, y con su álbum *Carne*. Tras el suicidio del artista, quien "apareció en una habitación de hotel […] con todo el cuerpo cortajeado [y] había usado una gillette y un Tramontina a conciencia para despellejarse los brazos, las piernas, el vientre" (2017, p. 127), las jóvenes se las arreglan para desenterrar el cadáver de Espina y devorarlo hasta dejar los huesos limpios: "Las chicas habían abierto el féretro para alimentarse de los restos del Espina con devoción y asco; alrededor del hueco daban testimonio de su esfuerzo los charcos de vómito" (p. 130). Julieta y Mariela son internadas en un psiquiátrico; pero, como en los relatos que ya he revisado, sus cuerpos resisten a las técnicas de la clínica. Nadie puede explicar de dónde proviene este arrojo, ni qué dimensiones posee. Algunos medios de comunicación, así como "Especialistas en cultura rock y sociólogos" (p. 132), aventuran que las canciones infunden en las fans un aura parecida a la de Charles Manson y sugieren un contagio auditivo, un poder que penetra como secreto en la subjetividad de las protagonistas quienes, además, se niegan a dar declaraciones, hablan en murmullos y comienzan a mimetizarse entre sí. No es hasta la llegada de otra narración*,* casi una década después, que Enriquez nos revela el *modus operandi* de una cofradía, la otra cara de la moneda a partir de la cual podría entenderse el infausto final de Espina y sus restos.

En *Éste es el mar,* fuerzas oscuras confabulan para espectacularizar la muerte de grandes estrellas del rock, convertirlas en leyenda y alimentarse de la devoción de sus admiradoras. Como sucede en el cuento de Bradbury, unos seres parecidos a las hadas forestales o las moiras griegas se camuflan entre las multitudes: "Nunca se daban cuenta, las fans reales. […] No podían imaginar que muchas de esas chicas que también se arañaban la cara y amaban con locura no eran humanas" (Enríquez, 2018, p. 11). Se trata de 'El Enjambre', cuyas integrantes ascienden al

[4] La música, en especial el rock, es un tema transversal en la obra de Enriquez. En diferentes medios, la autora ha revelado que se vale de las mitologías construidas alrededor de artistas como David Bowie o Nick Cave para construir ciertos argumentos, e incluso toma títulos de canciones del rock anglosajón (de Radiohead, de The Waterboys) para sus propias creaciones (por ejemplo, "How to Disappear Completely" o "This is the Sea").

nivel de ‘Las Luminosas’ ya que consiguen que alguna ilusa joven se quite la vida por Jimi Hendrix o Kurt Cobain. La historia está protagonizada por Helena, quien pasa del tropel que llora en las primeras filas a ser la asistente personal de James Evans, famoso vocalista de la banda Fallen, porque logra que una adolescente ingiera raticida al no tener permiso de sus padres para ir a un concierto. Mientras que en “Carne” aparecen las ‘Espinosas’, “chicas con los ojos delineados de negro mortuorio, baratas boas de plumas al cuello y pantalones que imitaban la piel de los leopardos” (2017, pp. 128-129), los fans de Fallen, llamados ‘Angelinos’, utilizan otros distintivos: “La mayoría […] llevaba tatuadas alas en la espalda y algunos, en los shows, cargaban un arnés […]; en general, de plumas negras” (2018, p. 30). Lo anterior refuerza la idea de los túneles ya mencionados; el proyecto de crear una literatura interconectada en la que los personajes, las anécdotas y los recursos narrativos trasvasan los límites del libro como objeto.

Felipe Pizarro (2017), quien compara esta novela con *La vida en las ventanas* (2002) de Andrés Neumann, considera que en estas narrativas “se expresa y se problematiza la relación entre los sujetos y las sociedades capitalistas de consumo a través de una narración fantástica” (p. 15). Por su parte, Salvador Luis (2017) indica que Enriquez relocaliza “la fantasía gótica del XIX en el escenario del capitalismo tardío, tal y como ocurre en textos audiovisuales como *Hemlock Grove* o *American Horror Story”* (s/p). *Éste es el mar* evidencia, por ejemplo, cómo la autora ha adaptado su argumento sobrenatural a la vertiginosa globalización de las redes sociales. Las Luminosas, quienes han existido desde tiempos inmemoriales, tienen que aprender sobre *hashtags,* reacciones o *likes,* mensajería online y soportes virtuales. Antes, “Debían leer todas las entrevistas y aprenderse de memoria las respuestas, repetirlas, citarlas” (2018, p. 10); ahora, “El trabajo se había vuelto enloquecedor en estos años digitales, porque los videos las fotos las canciones spotify twitter facebook tumblr youtube instagram no se terminaba nunca” (p. 11).[5] La novela corta prolonga así la manipulación de los *mass media* que Enriquez ya había desplegado en otros cuentos como “Carne”. Sobre la antropofagia de Julieta y Mariela, “Las tapas de los diarios hablaban del caso de fanatismo adolescente más impactante no sólo de Argentina, sino del mundo. La noticia fue levantada por las cadenas de noticias internacionales.

[5] La incorporación de las redes sociales en la narrativa de Enriquez da cuenta de uno de los cambios de paradigma a los que Francisca Noguerol (2013) denomina bajo el paraguas del término “barroco frío”. En palabras de la investigadora, “se aprecia cada vez con mayor intensidad la impronta ejercida por una nueva hornada de creadores que dan cuenta en sus textos de la revolución tecnológica actual” (2013, p. 18).

Fueron convocados expertos psiquiatras y psicólogos, el tema monopolizó los noticieros, los programas de chimentos, los *magazines* y *talk shows* de la tarde; en la radio no se hablaba de otra cosa" (2017, pp. 125-126). De nuevo, la espectacularización de la violencia se hace presente y, en este caso, se vuelve parte del flujo del capital: conmociona, se consume, vende.

Más allá de la construcción de planos paralelos, de la articulación de personajes posthumanos o de las estrategias con las que Enriquez afronta la ciberconexión, me interesa destacar cómo *Éste es el mar* fractura las fronteras de la intimidad y dialoga con la propagación de las formas contemporáneas del afecto. Helena tiene incidencia sobre las memorias, las ansiedades y los secretos de las fans, de James y de quienes figuran a su servicio: fotógrafos, reporteras, *dealers* o amantes. Incluso provoca crisis asmáticas cada vez más recurrentes en James y filtra información para que las aficionadas se preocupen por él. La voz narrativa indica que "El trabajo del Enjambre era muy compasivo. Un trabajo de alivio" (2018, p. 60). Las páginas de Enriquez abordan cómo la idolatría musical suple o subsana las violencias y las vulnerabilidades del presente: "Donde encontraban un dolor, una rabia, un vacío, una oscuridad, una tiniebla, un horror, lo aliviaban con la imagen de James" (p. 62). Lo anterior queda de manifiesto en la historia de una joven*,* con la que la autora reelabora la potencia infecciosa pero resiliente de la música*:*

> Esa chica de cabello fucsia, tatuaje de corazones en el brazo y medias de red, por ejemplo. Tenía veinte años, aún no sabía lo que era sentirse feliz […] y probablemente no lo sabría nunca. Pero a la chica no le dolía tanto porque en el espacio de esa desdicha estaba James Evans. Cuando recordaba esa noche en una playa con el chico que le había metido arena en la vagina para que le raspara, para que doliera y gritara, escuchaba una canción de Fallen […] y terminaba parada sobre la cama, con los brazos extendidos, sintiendo que alguna vez iba a olvidar ese aliento a alcohol y el olor a sangre. (2018, p. 60-61)

Como sugiere Beatriz Sarlo (2017) en su reseña de la novela, estas narrativas "explican el porqué de nuestras idolatrías modernas y también la ruina y el vicio que las asaltan" (s/p). Mariana Enríquez articula una crítica a los mecanismos que producen e intervienen la subjetividad humana. La clave política de la *nouvelle* se encuentra en todas esas variaciones del capitalismo rampante que colonizan nuestra intimidad o nos hacen creer que alguna vez la poseímos. La socióloga Eva Illouz (2007) tiene a bien decir que "cuando consideramos las emociones como personajes principales de la historia del capitalismo y la modernidad, la división convencional entre una esfera pública no emocional y una esfera privada saturada de emociones comienza a disolverse" (p. 18). De ahí que sea posible comparar los afectos que

provocan 'Las Luminosas' con todos aquellos artefactos patriarcales y capitalistas que gestionan las emociones y emborronan las identidades. Enriquez lleva esta mercantilización hacia sus últimas consecuencias, pues las integrantes de este oculto clan están organizadas en una jerarquía parecida a la de un negocio piramidal que exige labores a destajo:

> Muchas compañeras habían decidido desaparecer, agotadas; bastaba con que dejaran de moverse, con detenerse un tiempo largo y se desvanecían.
>
> Helena no cuestionaba su forma de vida, pero sabía que podía tener otra. Por eso había seguido en movimiento incluso cuando el cansancio la hacía temblar. Quería conocer la Costa. Quería dejar de ser Enjambre, virus; quería saber su origen, quería ir a la Casa. Y eso solamente se lograba, lo había visto durante todos sus años de zumbido y movimiento, trabajando bien. (Enriquez, 2018, p. 11)

Dentro del paradigma de realidad creado por Enriquez, la existencia y los privilegios de estas subjetividades posthumanas están supeditados al parasitismo de otros cuerpos. Bajo esta lógica, ¿qué ganancia habrá obtenido el 'engominado' que "parece chino pero es enano" (2016, p. 122) al poseer a la doble y única Marcela? ¿Operará bajo la misma demanda de circulación afectiva que 'El Enjambre'? Detrás de una carátula que linda con el *dark fantasy,* la escritora encripta una lectura de las "violencias producto de la instauración del neoliberalismo y las crisis económicas, que abordan […] la alienación del sujeto ante el mercado" (Bustamante, 2019, p. 33).[6] La también ganadora del Premio Ciutat de Barcelona (2016) elige un fenómeno específico, el de los fans, pero podría sustituirse por otros dispositivos afectivos como la publicidad, el nacionalismo, la política, la medicina o la religión. *Éste es el mar* sostiene que la construcción de la afectividad colectiva está controlada por intenciones que muchas veces ignoramos: "los fans amaban y sobrevivían y vivían más intensamente que la mayoría de los humanos, con excepción de los religiosos. Pero los religiosos solían ser infelices. Y los fans no" (p. 62).

SOSPECHAS FINALES

La presencia de afectos arcanos y la creación de universos narrativos adyacentes no son exclusivas de los cuatro textos revisados, sino extensivas a la mayor parte de la producción de la autora y, previsiblemente, operan como piezas de un rompecabezas inacabado. Las fuerzas

[6] Podemos encontrar estos matices en productos contemporáneos a la escritura de Enríquez como las series *Black Mirror, Sense 8* o *Dark,* en las que somos partícipes de la interconexión entre dispositivos, cuerpos y temporalidades.

oscuras se mueven entre las ficciones y, de manera simultánea, la porosidad de los textos aviva un vórtice que fascina a lectores y lectoras. Por lo tanto, ambos elementos funcionan como indicios complementarios. Su entrega más reciente, las casi 700 páginas de *Nuestra parte de noche,* es leída por Pablo Plotkin (2020) como "la coagulación de su aleph" (s/p), el núcleo de un ciclo creativo o la constatación de un bioma rizomático en el que convergen sus personajes. Prueba de ello es la reaparición de Adela, la chica con un muñón en vez de brazo izquierdo, quien ya había protagonizado un cuento en 2016 y ahora se explica cómo y porqué le fue arrancada la extremidad.

Como dije al principio, este breve artículo es parte de una investigación más amplia sobre la "indagación de los matices afectivos" (Amaro, Bustamante y Punte, 2019, p. 5) en la obra de Enriquez: intensidades y potencias –a veces materializadas en cuerpos, a veces en no-cuerpos– que avientan a sus personajes a la intemperie y merced de otras subjetividades. La narrativa de la porteña expone una tensión entre la nulificación de la identidad autónoma, que es controlada por otras voluntades y repetida "en serie", y la interconexión colectiva –y por ello, política– de las emociones. Para Paula Daniela Bianchi (2018), la piel supone en la poética de Enriquez un margen permeable entre las corporalidades (p. 165). En el mismo talante, lo que propongo es una doble porosidad: entre los sujetos, que se afectan por lo que otros designan o diseñan para ellos; y entre las estructuras literarias, cuyas 'dermis' se interpenetran.

Bibliografía

Ahmed, Sara. (2015). *La política cultural de las emociones.* México: UNAM-PUEG.

Amaro, Lorena. (2019). "La dificultad de llamarse 'autora': Mariana Enriquez o la escritora *weird*". *Revista Iberoamericana.* Vol. LXXXV, Núm. 268, pp. 795-812.

Amaro, Lorena, Fernanda Bustamante y María José Punte. (2019). "Narradoras latinoamericanas de las últimas dos décadas: voces, representaciones, estrategias (introducción al dossier)". *Letral.* Núm. 22, pp. 1-12.

Bianchi, Paula Daniela. (2018). "Dermis, huellas de una herida que cincela los huesos. Enriquez, Stigger y Nettel". *REVELL.* Vol. 3, Núm. 20, pp. 163-187.

BRADBURY, RAY. (1994). “La multitud”. *El país de octubre.* Madrid: Minotauro, pp. 98-103.

BUSTAMANTE ESCALONA, FERNANDA. (2019). “Cuerpos que aparecen, ‘cuerpos-escrache’: de la posmemoria al trauma y el horror en relatos de Mariana Enríquez”. *Taller de Letras.* Núm. 64, pp. 31-45.

CANNAVACCIUOLO, MARGHERITA. (2019). “Bajo la piel de la enfermedad: dos cuentos de Mariana Enriquez”. *Orillas.* Núm. 8, pp. 43-57.

DRUCAROFF, ELSA. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura.* Buenos Aires: Emecé.

____. (2007). “Relatos de los que no se la creen”. *Perfil.* Buenos Aires <http://margendelectura.blogspot.com/2009/10/relatos-de-los-que-no-se-la-creen-elsa.html>

ENRIQUEZ, MARIANA. (2019). “Ficciones imposibles de aplacar”. *Revista de la Universidad de México,* Recuperado de <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/ficciones-imposibles-de-aplacar>

____. (2018). *Éste es el mar* [2017]. Barcelona: Penguin Random House.

____. (2017). *Los peligros de fumar en la cama* [2009]. Barcelona: Anagrama.

____. (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego.* Barcelona: Anagrama.

GENETTE, GERARD. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado.* Madrid: Taurus.

ILLOUZ, EVA. (2007). *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo.* Buenos Aires: Katz.

KEIZMAN, BETINA. (2017). “Las dinámicas de lo viviente: repetición, supervivencia y vidas potenciales”. *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. Núm. 17, pp. 102-121.

LUIS, SALVADOR. (2017). Reseña de *Este es el mar. Salvazone, bitácora de crítica literaria.* <https://medium.com/salva-zone/%C3%A9ste-es-el-mar-de-mariana-enriquez>

MACIEL, ALEJANDRO. (2018). “El horror de lo posible”. *Gatopardo.* <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/antologias-mariana-enriquez/>

NOGUEROL, FRANCISCA. (2013). “Barroco frío: simulacro, ciencias duras, realismo histérico y fractalidad en la última narrativa en español”. *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas.* Madrid: Iberoamericana-Vervuert, pp. 17-31.

PIZARRO SILVA, FELIPE ALEJANDRO. (2017). “El espectáculo que nos afecta; *La vida en las ventanas* (2002) de Andrés Neuman y *Éste es el mar* (2017) de Mariana Enriquez”. Informe final de

Seminario de Grado *Cuerpo, experiencia y afectos en las narrativas chilena, argentina y peruana actual*, Universidad de Chile.

PLOTKIN, PABLO. (2020). “La fantasía oscura y sentimental. Un perfil de Mariana Enriquez”. *Gatopardo.* <https://gatopardo.com/reportajes/la-fantasia-oscura-y-sentimental-un-perfil-de-mariana-enriquez/>

SÁNCHEZ IDIART, CECILIA. (2014). “Hacia una nueva cartografía de lo sensible: mutaciones de las identidades y los cuerpos en la narrativa de Sergio Bizzio”. *V Jornadas de Reflexión Monstruos y Monstruosidades.*

SARLO, BEATRIZ. (2017). Reseña de *Este es el mar. Télam.* <http://www.telam.com.ar/notas/201706/191112-libro-semana-beatriz-sarlo-mariana-enrriquez.html>

SEMILLA DURÁN, MARÍA ANGÉLICA. (2018). “Fantasmas: el eterno retorno. Lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enriquez”. *REVELL.* Vol. 3, Núm. 20, pp. 261-278.